

volity and paradoxically deadly serious monotony of life. What one reads, then, is indeed the prose of a master craftsman who employs simultaneously all of his well-honed narrative techniques and devices. In this way, the reader also acquires a sharper perspective on *San camilo*, *Mazurca*, *La colmena*, and *Oficio de tinieblas* 5 that Cela recalls regularly throughout his narration.

This delicately interwoven plotting produces such a richness of texture that the reader is left with a very real and deep sense for those things that have profoundly affected the author's life, namely, being a —young— soldier in Spain during its Civil War, three close encounters with death in the form of a war injury, tuberculosis, and contemplating suicide in 1941; writing as a way of life; the futility of wars of ideologies; and, lastly, Spain as reality, myth and enigma. In his own inimitable iconoclastic and oftentimes scatological fashion, Cela is able to transmit his soul-wrenching love of country while leaving no stone unturned in debunking public, church, and related mythical entities.

When all is said and done, Cela publicly exposes the unforgiveable sin of ingratitude in recounting the repulsive story of what happened with Viriato, the canary. By listing the 168 editions of *La familia de Pascual Duarte*, he also vindicates himself concerning the censors and three well-known publishing houses that refused to publish the novel. Nowhere is the balancing act of life defined more clearly than in these memoirs where life and death make for those strange bedfellows that only literature can reconcile. It's no wonder that one of the few Spanish writers that Cela continually remembers is Valle-Inclán, just as it is no surprise that Cela's last words offer the promise of finally getting back to what he perceives his life really to be about, that being writing and the completion of *Madera de boj* [Boxwood], the novel that was interrupted with the «Nobel business».

The University of South Carolina

LUCILE C. CHARLEBOIS

J. M. Caparrós Lera. *El cine español de la democracia: De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992, 446 p.

La obra del profesor Caparrós Lera, editor de la conocida revista *Film-Historia* y presidente del Centro de Investigaciones Cine-

matográficas adscrito a la Universitat de Barcelona (organizador del reciente congreso *Guerra, Cine y sociedad*, v. *Film-Historia*, Vol. II, nr. 2 (1992): 153-162) está estructurada en cuatro partes; una panorámica general introductoria sobre la problemática de la industria cinematográfica española durante 1975-1989 (pp. 14-109), un estudio de la etapa de transición (pp. 113-164), del período constitucional (pp. 175-226) y finalmente de la época socialista (pp. 241-360).

La primera parte constituye una documentada introducción al entramado legal que sufre el cine español desde las soluciones del Gobierno de la Monarquía hasta el polémico Decreto Semprún de 1989, una excelente aproximación al candente problema del cine español como industria que puede complementarse con el reciente estudio monográfico de Ramiro Gómez B. de Castro, *La producción cinematográfica española*, 1989. El autor refleja en su epílogo abierto las opiniones del realizador José Luis Borau en el sentido de que: «la crisis del cine español está inmersa en una crisis más global que afecta a todo el cine mundial, excepto a EE.UU., y al cine tercermundista, como el egipcio o el indio, donde se va a ver una película para olvidarse del hambre» (p. 100), pesimismo que constata con el dilema que lanza el autor como tesis final de este apartado; se cuenta con un mercado de habla hispana que no se ha sabido aprovechar convenientemente, el cine español ha de abandonar las subvenciones del Ministerio, de las televisiones o gobiernos autónomos, «o se hunde para siempre el cine español, o levantamos de una vez por todas la cabeza por medio de un cine con personalidad, que conecte con la gente, e inmerso en la tan aclamada modernidad. El vivir de la sopa boba —como ocurrió durante el franquismo— revela que aún no hemos logrado superar los lastres de un pasado histórico que, paradójicamente, nuestras películas democráticas han vapuleado hasta la saciedad» (p. 109).

La segunda parte, estructurada de forma similar a las restantes del libro, examina una antología fundamental de películas que cronológicamente fueron estrenadas en cada uno de los distintos períodos históricos señalados. Durante la etapa de la transición pueden apreciarse tres aspectos representativos del cine español; un deseo de revisar y desmitificar la época franquista en todos los órdenes; en el aspecto estético cierta falta de coherencia estético-expresiva con fáciles concesiones eróticas y violentas de signo comercial, así como una dificultad de comunicación entre cineastas y

expectadores. Este apartado incluye al final un fichero de películas (1976-1978).

En la tercera parte, centrada en el período constitucional, el cine español —superado el revanchismo y la desmitificación— continúa su proceso de búsqueda del equilibrio creador aunque incidiendo en la temática política —Bardem, Berlanga, Gutiérrez Aragón, Saura—, por otra parte surge la «movida» madrileña en el nuevo cine posmodernista con: Trueba, Ladoire, Colomo y Almodóvar, mientras que el País Vasco y Cataluña intentan reflejar la respectiva mentalidad nacional.

Por último el capítulo final está dedicado a la época socialista (concluido en Barcelona en setiembre de 1989), el más extenso y prolijo en cuanto a crítica de obras, sentencia en su balance final que: «tras ocho años de gobierno del PSOE, el panorama del cine de la democracia apenas ha cambiado» (p. 358). El profesor Caparrós señala también que el cine español de esta época, a pesar de la obtención del primer y único óscar con *Volver a empezar*, su autor, J. L. Garcí, fue condenado al ostracismo por parte del sistema mientras que cineastas consagrados como Berlanga o Saura estuvieron poco inspirados en este período y el verdadero realizador de izquierdas sólo ha destacado en televisión (Bardem con su *Lorca: muerte de un poeta*). Paralelamente a los triunfos cosechados por Erice (*El Sur*), Camús (*Los santos inocentes*) y Gutiérrez Aragón (*La mitad del cielo*) se ha creado en España un organismo análogo a Hollywood, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, con premios de dudosa calidad. Las cinematografías catalana y vasca se encuentran en crisis, y a nivel de contenidos se han seguido tocando temas políticos e históricos con una orientación de crítica social e ideológica no muy distante de los filmes comprometidos de los períodos anteriores. Finalmente, afirma el autor, «la madurez expresiva de algunos creadores se ha unido al poco gusto estético de otros [...] a pesar de que el público empieza a pasar —ayudado por el bajo nivel de la TV— un poco de todo» (p. 359).

Esta obra incluye al final un apéndice con el decreto Semprún y una serie de cuadros estadísticos sobre: producción de películas, filmes con mayor número de espectadores/recaudación, subvenciones económicas concedidas, una bibliografía, así como un doble índice de directores y obras estudiadas.

El profesor Caparrós avisa en el prefacio con gran modestia que

su trabajo «intenta ser un material que pueda utilizarse el día de mañana como fuente coetánea, cuando alguien, con más perspectiva y acaso menos pasión, escriba la historia del cine español de la democracia» (p. 11). Dedicado profesionalmente a la crítica cinematográfica y posteriormente a la enseñanza e investigación de la historia del cine, el profesor Caparrós ha estudiado el cine español de la democracia desde la *coetaneidad*, sus análisis se basan en críticas cinematográficas realizadas por el autor durante la exhibición de las películas que posteriormente ha ido vertebrando en una época determinada. Este original enfoque, perfectamente válido metodológicamente, ofrece la ventaja de enmarcar cada obra en el contexto sociopolítico en el que se produce. Por otra parte, la documentación de hemeroteca y de opinión personal (fuentes orales) que suele incluir en cada análisis para complementar sus juicios críticos, proporcionan a este trabajo además de amenidad, un valor histórico de primera mano.

Con un estilo impecable aunque con cierta redundancia en el estilo crítico, la ausencia de introducciones históricas más amplias y tal vez un extremado énfasis en el estudio de la cinematografía catalana, esta obra —que también ha recibido una excelente crítica en España— (véase la reseña de Carlos Barrachina en *Film-Historia*, Vol. II, nr. 2, 1992, pp. 177-178) aporta la tan esperada *versión española* de la historia contemporánea del cine español superando con creces una obra histográfica que el autor comenzó con su libro-cuestionario: *El cine español bajo el régimen de Franco* (1983). Si Peter Besas, el corresponsal de *Variety* en España, puso con su *Behind the Spanish Lens* (1985) las bases de una aproximación histórica seria al cine español actual basada tanto en entrevistas personales como en el estudio del contexto histórico, estudio que John Hopewell prosiguió al año siguiente con sus excelentes análisis filmicos en *Out of the Past* (1986) e incluso si consideramos el paso en falso de Virginia Higginbotham con su trabajo, *Spanish Film under Franco* (1988) (véase la reseña de Samuel Amell en *EC*, II, 4, 1989, pp. 141-145) ya existen en mi opinión las bases para la creación —en un esfuerzo de equipo interdisciplinario— de una monumental historia del cine español en la línea de la que Joaquín Romaguera y Peio Aldazaban han realizado desde la Asociación Española de Historiadores, haciendo con los trabajos colectivos, *Hora actual del cine de las autonomías del estado español* (1990) y *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*

(1991) un balance actual de la situación del cine en la España posmodernista almodoviana. No cabe duda que el descubrimiento histórico de Caparrós, ciertamente catastrofista, de que «el cine español de estos años está alcanzando cotas erótico-pornográficas superiores a la media de las producciones extranjeras» (p. 359) podría deparar sorpresas a los futuros estudiosos de la historia del cine español aunque eso ya sería otra película.

University of Iceland

AITOR YRAOLA

## CREACIÓN

Rosa Montero. *Bella y oscura*. Barcelona, Seix Barral, 1993, 197 pp.

*Bella y oscura*, the sixth novel of Rosa Montero, continues what has become a characteristic pattern of the author's narrative trajectory, the creation of a new fictional world that initially appears quite dissimilar to those of preceding novels, but that upon closer analysis reveals many of the same techniques and themes that have come to typify Montero's vision of reality.

In *Bella y oscura* Montero returns to the use of a first-person narrator who recounts the events of a crucial period of her life from a perspective that is distanced by both time and memory. Unlike the unreliable protagonist/narrator of *La función delta* however, the narrator of *Bella y oscura*, who is known to the reader only by her magical, other-self name Baba, foregrounds from the start the problems inherent in the use of memory, «ya no sé si rememoro o invento» (5). As the novel progresses the reader realizes that this admission is key to the comprehension of the text; the protagonist's verbal concretion of the period that signifies the destruction of her childhood innocence and dreams is her method of coming to terms with these events. This idea is verbalized in the novel by Airelai, the lilliputian storyteller/magician who accompanies the protagonist's family, «a menudo el relato de un suceso es más real que la realidad» (81).

This idea also governs the structure of the novel. The latter is constructed upon a primary narrative line that chronologically traces the arrival of the protagonist in what appears to be Madrid on an oppressive, rainy, cold April night, her reunion with